Rok III. Warszawa, 15 sierpnia 1910 r. № 16.



# Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.





Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

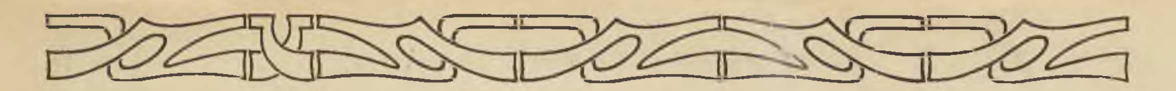
## Ze studjów nad stosunkiem muzyki polskiej do niemieckiej od XVI do XVIII wieku.

A monsieur le Chef du Section docteur
Leo Chevalier de Herz (Vienne).

Znakomity muzykolog prof. dr. Herman *Kretzschmar* (Berlin) wspomina w wydaniu dzieł Henryka *Alberta* (1604—1651): „Arien“ (1638—1650; por. „Denkmäler deutscher Tonkunst“, 1. Folge, 2. Jahrgang), że już w XVI wieku kompozytorowie niemieccy posługiwali się w swych kompozycjach ludowymi tematami (melodjami) polskiemi *). Wzmianka ta zachęciła mnie do zbadania dziejów wzajemnego stosunku muzyki polskiej i niemieckiej zarówno z teoretyczno jak i praktyczno historycznej strony. Część pierwszą mych studjów, polegającą wyłącznie na tem, co w literaturze muzycznej Niemiec napisano od XVI do XVIII wieku w zakresie powyższego tematu, ogłaszam obecnie. Bardziej skomplikowaną będzie część druga, a to głównie z tego powodu, że odnośne kompozycje, w których niemieccy muzycy mniej lub więcej wyraźnie przyznają się do czerpania motywów z polskiej muzyki ludowej lub naśladowania tejże, są niesłychanie liczne i niestety rozrzucone po bibljotekach niemieckich, angielskich, belgijskich, francuskich i skandynawskich, co utrudnia szybsze przeprowadzenie studjów nad tak specyficznym tematem.

Uwagi i notatki zawarte w teoretycznej literaturze Niemiec od XVI wieku począwszy, a dotyczące naszej muzyki i muzycznej kultury są wprawdzie dość obfite, ale nie zbyt wszechstronne i różnorodne. Pominąwszy anegdoty o opiece królów polskich nad muzyką, odnoszą się one do instrumentów polskich lub w Polsce używanych i do tanecznych melodji polskich, grywanych i śpiewanych w Niemczech, lub przynajmniej znanych tamże z nazwiska. Niestety, nie spotykamy w całej niemieckiej literaturze muzycznej od XVI—XVIII wieku żadnego nazwiska kompozytora polskiego, co jest dowodem, że artystyczna muzyka polska nie była znaną w Niemczech, prawdopodobnie z tej przyczyny, że nasi twórcy stosunkowo niewiele dzieł ogłaszali drukiem. Tylko w dziele Wolfganga Kaspara Printza von Waldthurn (1641—1717) p. t. „*Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* (1690) znajdziemy wzmiankę o słynnym lutniście i kompozytorze Diomedesie Catonie, którego Printz uważa za najsłynniejszego muzyka polskiego z pierwszej połowy XVII stulecia („*den berühmptesten Musiker Pohlens... in dieser Zeit*“) i o Jakóbie Polaku. Pomimo to w niemieckich antologjach muzycznych z XVI i XVII wieku znajdują się dzieła pięciu kompozytorów polskich: Wacława z Szamotuł, Wojciecha Długoraja, Jakóba Polaka, wspomnianego Diomedesa oraz

*) Por. np. „Orgel- oder Instrument Tabulaturbuch“ (Norymberga 1583) E. M. *Ammerbacha*, gdzie na str. 202—204 znajdziemy: „Ein Pollnischer dantz Ipator“.



Marcina Mielczewskiego. Tylko Sebastjan z Felsztyna, jako teoretyk i autor „Opusculi musices“ bywa wspomniany przez bibljografów niemieckich XVIII wieku (np. *Becker* II, 74), prawdopodobnie dzięki bibljograficznym pracom Janockiego. Przypuścić jednak należy, że cośkolwiek wiedziano już w XVI stuleciu w Niemczech o Felsztyńskim, którego „Opusculum“ w różnych wydaniach posiadają bibljoteki niemieckie we Wrocławiu, Wiedniu, Berlinie (2 egzempl.), Monachjum (1 egz., nie dwa—jak mylnie twierdzi Eitner w „*Quellenlexicon*“), Norymberdze (Giermańskie Muzeum).

O wiele więcej zdołali teoretycy niemieccy z tych wieków napisać o królach polskich jako mecenasach muzyki. Wspomniany *Printz* pisze w swej „Historische Beschreibung“ (str. 112): „Około r. 1334 mieli muzycy polscy szczególną dostojną patronkę, o której nie należy zapomnieć, mianowicie królowę polską Annę, małżonkę króla Kazimierza, która nie odbywała żadnej podróży bez towarzystwa swych muzyków“ *).

Ok. r. 1492 wpływ niemieckiej muzyki w Polsce był już znaczny i przetrwał mniej więcej do połowy XVI stulecia. Między r. 1492 i 1506 był król. śpiewakiem, kompozytorem i kapelmistrzem (?) znakomity mistrz Henryk *Finck*, o którego wpływie na Sebastjana Felsztyńskiego jest mowa w mej pracy: „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku“ (1909, str. 14 i nast.). Wnuk Fincka, *Herman*, rozpisywał się obszernie w swej „Practica musica“ (1556) o niepozbawionym humoru serdecznym stosunku mistrza Henryka do dworu królewskiego. W streszczeniu powtarzają te anegdoty muzyczni pisarze niemieccy XVIII w. (między innemi także słynny J. Mattheson w swej „*Kleine General- Bass- Schule*“, Hamburg 1735, str. 2-3), aż wreszcie przedostała się także do „Historji muzyki“ Ambrosa (III, 369/70), cytującego ją według „*Herzpostille*“ V. Herbergera. Najczęściej jednakże bywa wspominanym największy mecenas polski na tronie, Zygmunt III (np. w Besarda „Thesaurus“ i w „Conclave Magnae Artis Musicae“ Mauritiusa Voigta. Praga 1719, str. 103 i t. d.). Tylko Jan Bähr opowiada w „*Musicalische Discursen*“ (1719, str. 63) o współzawodnictwie jakiegoś polskiego i niemieckiego wirtuoza-skrzypka „*in Leipzig auf einem Pauliner Collegie*“ bez podania nazwisk. Cała notatka jest jednak więcej ucieszna, niż ważna. Wogóle w literaturze niemieckiej muzycznej XVIII wieku spotykamy o wiele więcej notatek o czeskiej i rosyjskiej muzyce. J. Ch. Hinrichs napisał nawet osobny traktat obszerny p. t.: „*Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusic*“, Petersburg 1796 —aniżeli o polskiej, która wówczas znajdowała się w stanie zupełnego upadku.

Z niemieckich historyków muzyki, żyjących w XVIII wieku, wspomina o muzyce polskiej opat Marcin Gerbert w swem dziele „De cantu et musica sacra“ (1774, II, str. 302 i nast.), powołując się jedynie na to, co pisze angielski historyk muzyki Charles Burney w swym djarjuszu muzycznym „The present state of music in Germany, the Netherlands and Unitet Provinces“ (London 1773), cytując niemiecki przekład Ebelinga i Rodego („*Tagebuch einer musicalischen Reise*“ 1772 — 73, II, str. 121): „Fuit tunc vulgare ad nos usque, imitari symphonia variarum nationum musicae genium. Seriosus vero nostra aetate in Germania Telemann singulari studio non solum, quibus Italia (quod multi, ut diximus egerunt) sed etiam Gallia praestat, coniungere elaboravit, imo etiam Polonici styli specima dedit, qui aequisono delectari dicuntur stylo, ad nos nihil attinente. D. Burney ex ore principis Sapieha Poloni refert, in Polonia musicam ecclesiasticam Italicam ubique obtinere“.

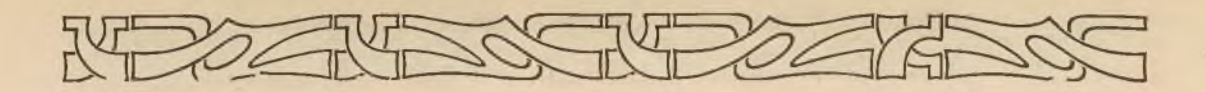
O wiele ciekawsze i ważniejsze są te uwagi niemieckich pisarzy muzycznych, które dotyczą polskich instrumentów i melodji ludowych tanecznych.

Pierwszym teoretykiem, który pisał o polskich skrzypcach jest Marcin Agricola (1486—1556); odnośne ustępy znajdziemy w jego dziele: „*Musica instrumentalis deutsch*“ (Wirtemberg 1528; fol. 35, 42b—43a i 45—51) **). Opisuje dokładnie „*das Fundament der Polischen Geigen*“, ale nie tak dokładnie abyśmy mogli mieć wyobrażenie o tym „*ander Geschlecht der Geigen, Welche im Polerland gmein sind, Drauff die Saiten gestimpt die quint, und werden auff ein ander art Gegriffen* (*dann wie vor gelart*).

---

*) „Um das Jahr Christi 1334 haben die Musicanten eine sonderbare Patronin und hohe Gönnerin gehabt, derer man billig nicht vergessen solle; nemlich die Königin in Pohlen Annam, König Casimiri Gemahlin, welche auch keine Reise ohne Begleitung ihrer Musicanten gethan wie Cromerus in Polonia, und Johannes Tröster im Pohlnischen Adler- Neste, bezeugen“.

**) Nowe dyplomatycznie wierne wydanie uskutecznił Robert Eitner (1896). Także W. J. v. Wasielewski zajmuje się tą kwestją w swej „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert“ (1878, str. 61 i nast.).



*Mit den negeln rürt man sie an, Drumb die Saiten weit von ein stan"*. Co do tonu były polskie skrzypce „*viel subtiler*", „*künstlicher*", „*lieblicher*" aniżeli „*die Welschen* (włoskie) *mit resonantz*", tak że „*süsser laut die melodye Denn auff den andern geschen mag*". Nie kryje się Agricola bynajmniej z tym, że technika gry na nich („*die finger drauff zu applicirn und zwischen den seiten zfürn*") była trudną. Stara się jednak czytelnika pouczyć, „*wie man die Finger auff den Kragen applicirt*", porównując polskie skrzypce „*mit kleinen Handgeiglein*" *). Porównanie to jest pouczające. Otóż polskie skrzypce nie miały t. zw. „*Bünde*" na szyjce, posiadały jednakże mostek. Trzy struny (nie cztery) były strojne kwintami. Dalsza różnica polegała na sposobie wydobywania tonu i na aplikaturze. Struny naciskano paznokciami nie zaś kończynami palców. Według Agricoli ton ich był szczególnie wtedy „*süss*", gdy wśród gry posługiwano się manierą „tremola". Wasielewski czyni słuszne spostrzeżenie (o. c. 64), że przypuszczenia Agricoli nie można w całości podzielać; myli się jednakże, sądząc, że owe „*Zittern*" (tremol.) było możliwem do zastosowania tylko na polskich skrzypcach; wówczas bowiem ta maniera była przyjęta w grze skrzypcowej. Przypuścić więc należy, że Agricola zaznaczył, iż szczególnie miłą była ona w zastosowaniu do gry na polskich skrzypcach. Aplikatura polskiego instrumentu była dość osobliwą: we włoskich każdy półton był przyciskany innym palcem (kolejno), w polskich i „małych" („*Handgeiglein*") przypadały każde dwa półtony na jeden palec, licząc od pierwszego tonu struny, wywoływanego oczywiście bez pociśnięcia palca. Jak w „małych", tak i w „polskich skrzypcach" istniały trzy gatunki mensury: skrzypce dyskantowe, altowe (-tenorowe) i basowe.

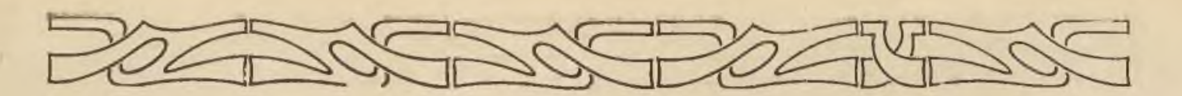
Uwagi Agricoli powtarza wielki teoretyk niemiecki Michał Praetorius (1571 — 1621) w swym dziele „Syntagmatis Musici Tomus secundus, de organographia" (Wolfenbüttel 1619, str. 44) pisząc o „viola de gamba" i „viola de braccio" („V. de brazzo"): „Te obydwa rodzaje rozróżniają fajfry w miastach w ten sposób, że viole de gamba nazywają violami, viole de braccio natomiast skrzypcami lub polskiemi skrzypcami. Prawdopodobnie dlatego, że ten rodzaj musiał przyjść naprzód z Polski albo też dlatego, że tam znajdują się wyborni artyści, grający na tych instrumentach" **). Te uwagi mącą zupełnie pojęcia o „polskich skrzypcach". Naprzód wykluczonym jest, że „viola de braccio" jest pochodzenia polskiego, gdyż istniała we Włoszech i Niemczech, nim w Polsce zaczęła się rozwijać muzyka instrumentalna. Następnie również wykluczonym jest, aby na początku XVII wieku nazywano liczne i świetne produkcje włoskiego i niemieckiego lutnictwa—„polskiemi skrzypcami". Natomiast nie zdaje się ulegać wątpliwości, że polskie instrumenty, które Praetorius zwie „violami de braccio", a które miejskie pfeiffry używały, pochodziły rzeczywiście z fabryk polskich, przedewszystkiem od Marcina Groblicza, prawdopodobnego ucznia Magginiego w Brescji. Posiadał on swe warsztaty w Krakowie i Warszawie przy końcu XVI i na początku XVII wieku ***). Obok Groblicza istniały fabryki Dankwarta, Kickera, Dobruckiego i t. d. (por. A. Polińskiego „Dzieje muzyki polskiej", str. 137—141, gdzie są wymienione fabryki instrumentów w Polsce, jednakże bez gruntownych studjów). Że skrzypce Groblicza były rozpowszechnione zwłaszcza na Śląsku, w Czechach i Prusach, tego dowodzą zbiory prywatne. Możliwe jest, że Praetorius miał na myśli właśnie jego instrumenty, ponieważ Groblicz wyrabiał przedewszystkiem viole (znacznie mniej wiolonczele i kontrabasy). Jak zaś długo cieszyła się firma Groblicza uznaniem w Niemczech, tego dowodzi notatka w dziele G. S. Löhleina p. t.: *Anweisung zum Violinspielen mit praktischen Beyspielen... erläutert von...*" (*Zweyte verbesserte Auflage, Leipzig und Züllichau* 1781, str. 133): „*Auch hat man von Groblitz aus Warschau sehr gute Geigen*". Mylnym i zbyt pesymistycznym jest więc zdanie A. Polińskiego (l. c. 140), jakoby świadectwa o istnieniu firmy Groblicza w ciągu połowy wieku XVI, całego XVII i części ośmnastego były niedość wiarygodne. W każdym razie już w drugiej połowie XVIII wieku francuskie, włoskie oraz niemieckie instrumenty zalewały Polskę. Czytamy w „*Magazin der Mu-*

---

*) „Drumb sie haben einerley brauch. Die Polschen und die kleinen auch (Allein dass die Polacken zwar Greiffen zwischen die seiten gar) Und sie mit den negeln rürn an Do die bünd recht sollten stan".

**) „Diese beyde Arthen werden von den Kunstpfeiffern in den Städten also unterschieden, dass sie die Violen de gamba mit dem Namen Violen: die Violen de braccio aber Geigen oder Polnische Geigeln nennen. Vielleicht daher, dass diese Art erstlich aus Polen herkommen seyn sol, oder dass doselbsten ausbündige treffliche Künstler vff diesen Geigen gefunden werden".

***) Wiadomości te zawdzięczam śp. Mieczysławowi Karłowiczowi, który posiadał skrzypce z fabryki M. Groblicza.



*sik*" C. Cramera (*II. Jahrgang, Zweite Häfte*, 1786, str. 1001—1002), że würzburski lutnik Zacharias Fischer „*verschiedene Geigen nach Pohlen etc. versendet*".

O szczególnej manierze wirtuozów-skrzypków polskich pisze niemiecki teoretyk Daniel *Speer* w swem dziele „Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst" (Ulm 1687, str. 92): „W Polsce zwykli też muzykanci używać skrzypiec z podwójnemi kwintami w tym samym tonie [a więc po dwie struny były nastrojone w jednym i tym samym tonie] celem wzmocnienia tonu, jednakże muszą takie dwie kwinty znajdować się obok siebie w należytej proporcji, a dla dogodniejszego chwytu niedaleko siebie i t. d." *). Przypomina to wprawdzie słowa Agricoli: „*Allein das die Polacken zwar Greiffen zwischen die seiten gar*...", a więc między temi strunami, które były nastrojone unisono, ale mimo to nie możemy nabrać zupełnie gruntownego wyobrażenia o instrumentach wspomnianych przez Agricolę i Speera, gdyż żaden podobny instrument nie znajdzie się w zbiorach i muzeach instrumentów, zapytania zaś poczynione przezemnie w tej sprawie nie odniosły pomyślnego rezultatu.

O „polskiej kobzie" („*Polnischer Dudelsack*") czytamy wzmianki w wielu traktatach zwłaszcza XVIII stulecia**). Dlaczego jednak zwykłą niemiecką „*Sackpfeife*" obdarzano drugim synonimem, nie jest dość jasnym. Buhle wykazał w swem dziele „*Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*" (Lipsk, 1903, I, 50), że kobzy używano jako instrumentu „akompanjującego" w muzyce artystycznej XIV wieku. Jako cornamusa znaną była jednak w najwcześniejszym średniowieczu. Stare wykopaliska słowiańskie (z przed VIII wieku) dowodzą, że Słowianie znali już w swej przedhistorycznej epoce ten prymitywny instrument, który dziś zniknął, a którego szczątki znajdziemy na tych terytorjach polskich, które najpóźniej uległy ewolucjom kulturalnym, ale dopatrywać się pochodzenia zachodniego tego instrumentu dziś już niepodobna, ponieważ w całej Europie był znanym, nim się Słowianie zetknęli z zachodnią kulturą.

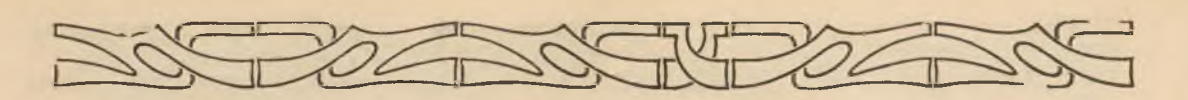
Anonimowy autor artykułu „*Nachrichten von der Musik in Russland*" w „Wöchentliche Nachrichten... die Musik betreffend" (Lipsk 1776, str. 154) przypuszcza, że „*pandora*" (mandura, bandura, mandora, bandola) jest pochodzenia polskiego. Pisze, co następuje: „Pandora pochodzi właściwie (?) z Polski lub Ukrainy, gdzie też znajdują się najliczniejsi i najlepsi pandurzyści, udający się do Rosji". „Najpopularniejszym instrumentem jest pandora, na której najbieglejsi Ukraińcy grają najpiękniejsze polskie i ukraińskie tańce" ***). Pochodzenie tego instrumentu nie jest po dziś dzień jasne. Niektórzy historycy przypuszczają, że źródeł jej pochodzenia należy szukać we Włoszech albo Hiszpanji, inni wskazują na Rosję. Sądzę jednakże, iż nie omylę się, gdy przypuszczę, że żaden z tych krajów nie jest najpierwszem źródłem pochodzenia pandory. Arabski podróżnik z początku X wieku widział w Polsce instrument, identyczny z arabskim „tanbur"; identyczność polegała na tym, że małe dno resonansowe i długa szyjka była ich wspólną cechą. Zdaniem mojem „pandora" jest arabskiego pochodzenia i przedostała się z Azji lub Afryki albo też z obydwu równocześnie przez Bizancjum, Hiszpanję i Włochy do Europy. Zważmy bowiem, że znaną była tylko w tych krajach, które zetknęły się z Arabami; w Niemczech, Francji, Anglji nikt o nich nie wie. Z Bizancjum dostała się pandora do południowej Rosji, zanim ta ostatnia zetknęła się z Zachodem, z Rosji zaś do Polski, gdzie lutnia stawiała już od XIV stulecia (jeżeli nie wcześniej) przeszkodę w jej rozpowszechnianiu się. W każdym razie pandora była znaną we Włoszech i Hiszpanji we wczesnem średniowieczu jako tamboreta, panderete, mandurria, tabours, a nic innego z pewnością nie oznaczały instrumenty „guitarra morisca" i „arabé morisco", pochodzenia arabskiego (jak nazwa wskazuje); że używano

---

*) „N. B. Es pfleget auch in Pohlen theils Musicanten ihr Violin mit doppelten Quinten in gleichem Ton (so sie in einem Griff um stärckern Schalles willen beziehen) zu gebrauchen, doch müssen solche zwo Quinten in rechter proportion neben einander gelegt werden, dann um dess Greifens willen müssen sie nicht weit von einander kommen und dennoch auch dergestalt gerichtet seyn, dass ihren Ton gibt".

**) Por. Henke: „Der musikalische Patriot" (1741, str. 74); Meinhard Spiess „Tractatus musicus" (Augsburg, 1746, str. 216); „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" (Lipsk 1776, str. 154), „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" (1780/81, str. 19); C. F. Cramera: „Magazin der Musik" (Erster Jahrgang, Zweite Hälfte, Hamburg 1783, str. 1034/37, artykuł: „Uber die Music der Slaven), etc.

***) „Sie stammt eigentlich aus Pohlen oder aus der Ukraine her, woher auch die meisten und besten Pandoristen in Russland kommen". „Das gangbarste Instrument ist die Pandor, auf dem (sic!) die geübtesten Ukrainer die schönsten polnische und ukrainische Tänze spielen".



w południowo-romańskich krajach instrumentów arabskich, dowodzi mauretańska trąbka, „anafile“. Nadto nie należy zapomnieć, że najstarszym instrumentem smyczkowym jest arabska rebab, ribeca (podobna metateza jak: tanbur, pandur), później zwana rebec, rebeca, erbab, ribeba, rabel i t. p., importowana przez Arabów w VIII wieku do Europy (Hiszpanji), że Arabowie wywołali w XIV wieku przewrót w budowie instrumentów smyczkowych, że więc ten wielki naród miał przeszłość świetną także pod względem muzyki i wywierał znaczne wpływy.

Ten sam anonimowy autor wspomina jeszcze o jednym instrumencie Słowian: „Es heisst... bey den Serben Husslje, bey den Russen Husli (?), bey den Dalmatern (sic!) Gussla, bei den Krainern Gosle, bey den Böhmen Hausle („ou“?) und bei den Pohlen Gengsla (sic!)“. „Die Husla hait ihren Namen von Hus, die „Gans“. Bey den Serben ist sie gewiss noch in ihrer ursprünglichen Gestalt zu finden. Sie ist viel höher, als die gewöhnlichen Violinen gewölbt, hat länglich viereckige Schalllöcher, die Wirbel sind unten, auch hat sie nur drey Saiten d, a und e. Die russische Husli ist nicht mehr das alte Instrument“. „Das merkwürdigste, bey diesem Instrumente ist dieses, dass es dasjenige war, bey welchem die Zauberer ihre Gauckeleyn verrichteten. Daher heisst bey den Serben in der Oberlausitz eine Hexe Kuslarnicza, ein Zauberer Kuslar“. „Daher heissen die Pohlen den Aberglauben Gusło und einen Abergläubischen Guślarz“ *). Z etymologją taką walczyć trudno. W każdym razie musi tu zachodzić konfuzja, gdyż już w XVI stuleciu gęśle są identyczne ze skrzypcami, „housle“ zaś znaczą po czesku skrzypce. Prawdopodobnie poglądy autora są tylko dla południowo-słowiańskiego instrumentu (jakiego?) słuszne.

* * *

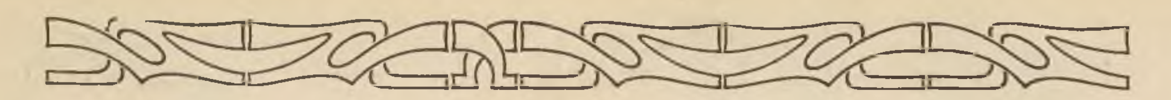
Najwięcej uwag poświecają traktaty teoretyczne niemieckie polskim tańcom, mianowicie polonezowi (Polonaise, Polonoise) i tańcowi mazurskiemu („*masurischer Tanz*“). W XVII wieku żaden teoretyk nie zajmował się niemi. Że praktycy zajmowali się niemi już w XVI stuleciu i w następnym, o tym wiemy z tabulatur na lutnię, pieśni (monodji) towarzyszonych instrumentalnie lub chórów. Dopiero pisma XVIII stulecia przynoszą liczne teoretyczne i estetyczne artykuły o polonezie, mniej o mazurze **).

Wiemy, że obok Händla Jan Seb. Bach z chęcią posługiwał się w swych suitach formą poloneza, może i z tej racji, że był utytułowanym „królewskim polskim nadwornym kompozytorem i kapelmistrzem“. W ciągu całego XVIII wieku polonez jest wysoce popularną formą. „Manche richten sich nach der Taktbewegung gewisser Tänze, als alla Pollaca, wie eine Polonoise, oder Tempo della Pollaca“ — pisze J. S. Petri (o. c. 159). Nazywano to „*polnischer Geschmack*“ („*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*“ l. c. 48), także „*polnischer Styl*“ (Mattheson o. c.).

Naprzód interesują nas *estetyczne* uwagi teoretyków o polonezie, które poniekąd wyjaśniają, dlaczego polonezem zajmowano się. Jednym z pierwszych polonezofilów był Jerzy Filip *Telemann* (1681—1767), należący do najwybitniejszych i najpopularniejszych kompozytorów z epoki J. S. Bacha. W liście do J. *Matthesona* (por. tegoż „Grundlagen einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, str. 175) pisze: „Dzięki sąsiedztwu zapoznałem się z polską muzyką, w której—wyznam szczerze—znalazłem wiele dobrego i wiele rozmaitości, co mi później w wielu rzeczach oddało przysługi. Przy wspomnie-

*) „U Serbów zwie się pn.? husslje, u Rosjan husli, u Dalmatyńców gussla, u Kraińczyków gosle, u Czechów housle, u Polaków gengsla“. „Husla“ pochodzi od słowa hus, „gęś“. U Serbów znajduje się ona w pierwotnej prawdopodobnie postaci. Jest wyżej sklepiona niż zwykłe skrzypce, ma podłużne czworokątne otwory dźwiękowe, ma tylko trzy struny *d*, *a* i *e*. Rosyjska husli nie jest najstarszym instrumentem. „Najosobliwszem w tem instrumencie jest to, że przy nim wróżbici wykonywali swe gusła. Stąd u Serbów górnołużyckich czarownica zwie się kuslarnicza, czarownik kuslarem“. „Stąd też nazywają Polacy zabobon gusłem a człowieka zabobonnego guślarzem“.

**) Por. J. Matthesons „Grosse General-Bass-Schule“ (Hamburg 1731, str. 175); J. Matthesons „Kern melodischer Wissenschaft“ (Hamburg 1737, str. 25, 116/17); Lorenz Mizlers „Musikalische Bibliothek“ (II Band, III Theil, Leipzig 1742, str. 98); Joh. Ad. Scheibens „Kritischer Musikus“ (Neue Aufl. Leipzig 1745, str. 149/150); Jos. Riepels „Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst“ (Erstes Capitel, Regensburg und Wien, 1752, str. 50); F. W. Marpurgs „Historisch-kritische Beyträge“ (III Band, II Stück Berlin 1757, S. 135/154); Marpurgs „Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht“ (Berlin 1763, II Band, str. 18, 43/46); J. Ph. Kirnbergers „Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist“ (Berlin 1767); „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“ (II Jahrgang, I Lieferung 1770, str. 44—51); J. S. Petri's „Anleitung zur praktischen Musik“ (2 Aufl. Leipzig 1785, str. 159); G. S. Löhlein's „Anweisung zum Violinspielen“ (2. Aufl, Leipzig und Züllichau, 1731, str. 74/75) i J. P. Reichard's „Musikal. Kunstmagazin“ (Berlin 1782, str. 157).



niu o tym stylu, tak źle ocenianym przez muzycznych rzeczoznawców, nie mogę się powstrzymać od napisania mu małego panegiryku:

„Es lobt ein jeder das, was ihn kann erfreun.
Nun bringt ein Polnisch Lied die gantze Welt zum springen;
So brauch ich keine Müh den Schluss heraus zu bringen:
Die Polnische Music muss nicht vom Holtze seyn*).

Jakkolwiek polonezy Telemana były bardziej *„vom Holtze“*, niż jego zapał, to jednak sympatycznie wspomnieć należy jego słowa. Także Mattheson był wrogim „polskiemu stylowi“. W *„Kern melodischer Wissenschaft“* (str. 26) pisze: „Polski rodzaj choraicznego [tanecznego] stylu doznał szczególnie w ostatnich czasach wiele powodzenia, tak że nie wahano się najpoważniejszych słów i poezji przeznaczonych do śpiewu opatrzyć w melodje o polskim charakterze (á la polonoise). Ma to swój odrębny charakter, a nikt nie może tego należycie oddać bez znajomości choraicznego stylu“. Tamże czytamy dalej (str. 117): „Jeśli mam coś skomponować lub napisać melodję do słów, gdzie panuje szczególna serdeczność lub zbyt swobodny ton, to nie chciałbym do tego wybrać żadnych innych melodji jak polskich. Zdaniem mojem zawartym jest w nich sporo charakteru, odznaki i affektu tego rodzaju. Rzadko da się prawdziwa natura i charakter jakiegoś narodu ukryć w jego rozrywkach i tańcach; jakkolwiek może to się stać przy innej sposobności“ **). (*Dok. nastąpi*).

---

K. WOLFRAM.

# Ryszard Strauss i Maks Reger jako przedstawiciele modernizmu w współczesnej muzyce niemieckiej.***)

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że najwybitniejszymi przedstawicielami współczesnej muzyki niemieckiej są: Ryszard Strauss i Maks Reger, dwaj artyści, zasadniczo różniący się jeden od drugiego.

Trudno odpowiedzieć na pytanie, który z nich posiada talent większy, gdyż zdolności ich są nadzwyczaj różnorakie; postaramy się jedynie tylko wyprowadzić cechy charakterystyczne każdego z osobna, pozostawiając resztę czytelnikowi. Sądząc ze strony zewnętrznej, t. j. z tego, jakiem powodzeniem cieszy się muzyka tych dwuch kompozytorów wśród społeczeństwa, Ryszard Strauss odpowiada więcej gustowi doby współczesnej, czyli że jest w większym stopniu modernistą, aniżeli Reger. To jednakże nie dowodzi obecności w jego muzyce tych elementów i czynników, które dają muzyce, jako sztuce wogóle, znaczenie nie tylko dla chwili obecnej, ale i dla czasów przyszłych. Kto zna Straussa tylko z jego utworów orkiestrowych, ten łatwo może popełnić błąd i ocenić tego kompozytora albo bardzo pochlebnie, albo też zbyt surowo. Strauss, który w dziełach swoich ucieka się często do efektów zewnętrznych, jak np. do błyskotliwej instrumentacji, przykrywa tem ubóstwo inwencji melodyjnej lub tematycznej. Strauss właśnie zapomocą tych efektów silnie oddziaływa na nerwy słuchaczy i tym sposobem osiąga dziwne re-

*) „Ferner wurde (ich)... wegen der Nachbarschafft, mit der Polnischen Music bekannt, wovon gestehen, dass ich viel Gutes und veränderliches darbey gefunden, welches mir nachgehends in manchen auch ernsthafften Sachen, Dienste gethan. Bey Erwennung dieses bey der (sic!) Musicverständigen so schlecht geachteten Styli kann mich nicht enthalten, ihm ein kleines Panegyricum zu setzen i t. d. (jak wyżej).

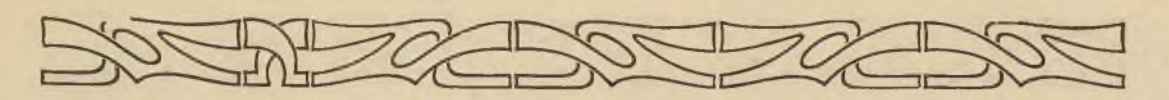
**) „Die Polnische Art des Choraischen Styls mit absonderlich seit einiger Zeit so viel Beyfall gefunden, dass man sich nicht gescheut, die ernsthafftesten Worte und Sing- Gedichte mit Melodien nach Polnischer Weise (à la polonoise) zu versehen. Es hat auch in der That eine fremde Wirckung, und mag gleichwol ohne sattsame Kundschafft des Choraischen Styls niemand dieselbe recht zu wege bringen“. „Wenn ich etwas zu setzen oder solche Worte in Noten zu bringen hätte, darin eine besondere Offenherzigkeit und ein gar zu freyes Wesen herrschte, wollte ich keine andre Melodien- Gattung, denn die Polnische dazu erkiesen. Maassen, meines Erachtens, hierin ein wahres Abzeichen oder Charakter und Affect beruhet. Selten lässt sich die rechte Natur und Eigenschafft eines Volks, bey desselben Lustbarkeiten und Täntzen verstecken; ob es gleich bey andrer Gelegenheit geschehen mögte“.

***) „Russkaja Muzykalnaja Gazieta“.



zultaty: mniej wybredni nie szczędzą mu hucznych oklasków, ze strony zaś osób więcej głębokich, szukających w muzyce nie samego tylko podrażnienia systemu nerwowego spotyka go chłodne przyjęcie. Strauss muzyk, nie dorównywa Straussowi instrumentaliście, lecz na tej zasadzie nie mamy prawa sądzić go jako jako artystę wogóle, gdyż jego techniczne zasługi na polu współczesnej instrumentacji są bardzo wielkie. Strauss, jako najwybitniejszy następca Wagnera w Niemczech, rozszerzył granice możliwości wypowiadania się zapomocą dźwięków przez wprowadzenie do orkiestry nowych instrumentów oraz dzięki wzbogaconej polifonji. Muzyka Straussa jest czysto programowa, czyli że kompozytor stara się wyrazić dźwiękami wrażenia, jakie zrobił na nim jakikolwiek program literacki. Zwolennikami muzyki programowej byli już Berlioz i Liszt, po części i Beethoven. Lecz Strauss idzie dalej w tym kierunku: ilustruje wrażenia nietylko zapomocą dźwięków, program swój charakteryzuje często w sposób bardzo realny; innemi słowami: cały proces muzycznego wyłożenia programu jest u Straussa nietyle psychologiczny, wewnętrzny, ile zewnętrzny. Strauss oddaje różnego rodzaju zjawiska czysto zewnętrznie, stara się je ilustrować. To można zauważyć w „Salome“ a jeszcze bardziej w „Elektrze“. Niebezpieczeństwo czysto muzycznego charakteru przy takim kierunku jest niemałe: artysta bardzo łatwo może się stać krańcowym (jak to miało miejsce ze Straussem); muzyka przechodzi z gruntu czysto dźwiękowego na grunt chaotyczny. Że tego rodzaju muzyka z estetycznego punktu widzenia daje powód do sporów, staje się zupełnie zrozumiałem, gdyż całkowite przeprowadzenie takich tendencji powinno doprowadzić do negacji muzycznej t. j. dźwiękowej strony muzyki.

Pod względem duchowo muzycznym Strauss nie jest bogaty; tematy jego z małymi wyjątkami są blade i bez wyrazu, często nawet banalne; o przestrzeganiu linji melodyjnej nie może być mowy. Dodatniemi stronami talentu Straussa jest jego esprit i bogactwo kolorytu. Lecz właśnie pod tym względem Strauss nie jest typowym niemcem (można zauważyć wpływy francuskie). Muzyka niemiecka wyróżniała się zwykle swą ciężkością (solidnością), albowiem muzyk niemiecki zwłaszcza przed Wagnerem mało troszczył się o to, czy muzyka jego będzie „brzmiała“, czy nie: przeznaczenie muzyki niemieckiej do praktycznego wykonywania nie zawsze jest na pierwszym planie. Kompozytorowie niemieccy często popadają w krańcowość, z jednej strony przechodzą granicę możliwości danego instrumentu, z drugiej są biedni w wyszukiwaniu efektów dźwiękowych. O szowinizm Straussa posądzać trudno: przyznaje w zupełności zasługi muzyki obcej, a jako instrumentator jest uczniem Berlioza, Wagnera i Liszta, zauważyć sie też dadzą wpływy współczesnej muzyki francuskiej. Wpływy różnorodnych kierunków ujemnie odbiły się na czysto artystycznej stronie utworów Straussa: nienaturalność była nieuniknioną, nastąpiła ona wcale nie niespodziewanie. W muzyce Straussa niema tej „nutki“, która pokonywa słuchacza i daje dziełu sztuki, jako takiemu, prawa obywatelstwa. Drugą przyczyną nienaturalnosci, jest fakt, że Strauss nie zna i nie stara się poznać granic swego talentu, nakreślonych przez siłę wyższą. Talent Straussa można scharakteryzować słowem „launig“. Mistrz ten nie jest zbyt głęboki, posiada zato dużo humoru i esprit. A to mu nie wystarcza. W poemacie symfonicznym „Życie bohatera“, naprzykład, Strauss stara się przedstawić siebie jako szermierza za wysokie i nadziemskie ideały, jako bohatera, który bierze na siebie krzyż męczeński, i którego tłum oplwał i nie rozumie. Lub inny przykład. Strauss napisał poemat symfoniczny podług Nietzschego „Tak rzecze Zarathustra“; rezultat nienaturalności. Nic męczeńskiego ani bohaterskiego w talencie Straussa niema,



z czego niestety artysta nie zdaje sobie sprawy. Przeciwnie, Strauss potrafi być częściej wesołym aniżeli smutnym, nie zbywa mu na humorze, a udowodnił to najlepiej w „Fill'u Eulenspiegel'u". U Straussa prawie zawsze idea muzyczna nie zgadza się z formą jej wyobrażenia: ubogi tematik w bogatej szacie opracowania. Jeden ze współczesnych krytyków porównał Straussa z Meyerbeerem, — porównanie dość głębokie, gdyż analogja w rzeczy samej istnieje.

A więc zasługi Straussa, że tak powiem, są zewnętrznie muzyczne i on jest głównym przedstawicielem tego kierunku w współczesnej muzyce niemieckiej, które zapomniawszy o *„muzykalności"* muzyki popada w krańcowość.

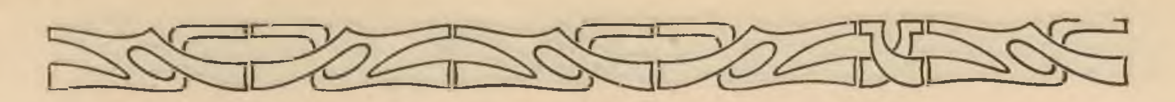
Jeżeli w Niemczech najwybitniejszem przedstawicielem muzyki programowej jest Strauss, to pierwszorzędnym talentem na polu muzyki absolutnej jest Maks Reger. Regera można uważać jako dalszy ciąg Brahmsa. W formalnym stosunku muzyka Regera tchnie jakimś pseudoklasycyzmem, który często robi wrażenie nieszczerości i do pewnego stopnia kokieterji. Formy muzyczne kompozycji regerowskich nie są wcale nowe, i Reger nie rozszerza ich wcale: nie stara się nawet przekroczyć granic, nakreślonych przez Brahmsa lub Beethovena, słowem, przez klasyków. Osnową stylu muzycznego Regera jest fuga. Ścisłe przestrzeganie określonej liczby głosów i operowanie nimi zakrawa już na szablon. Należy jednak wyznać, że w tym kierunku jest on mistrzem jakich mało, a przytem najwybitniejszym kontrapunkcistą doby współczesnej, lecz tu pozwolimy sobie zrobić pytanie: czy sam kontrapunkt może stanowić „muzykę"?

Jak wszyscy twórcy fug, Reger jest biedny w pomysły rytmiczne (typowy muzyk niemiecki!) jego modulacje, oparte głównie na chromatyce, często robią wrażenie czegoś sztucznego, nienaturalnego. Reger lubuje się do takiego stopnia w prześladowaniach technicznych, że słuchacz traci wątek myśli i nie jest w stanie poradzić sobie z tym kłębkiem nici muzycznych. Tem się też tłumaczy, że publiczność, wysłuchawszy po raz pierwszy dzieło Regera, najczęściej nie zachwyca się niem zbytnio. Inwencja Regera nie jest interesująca, lecz artysta stara się przykryć tę ujemną stronę płaszczem środków technicznych.

Reger napisał dotychczas z górą 108 opusów; taka nadzwyczajna produktywność tłumaczy się tem, że proces twórczy u Regera jest więcej intelektualny aniżeli duchowy. Kompozycje regerowskie robią że twórca nie zawsze miał „coś" do powiedzenia, i uważać je należy raczej za przykład dobrej roboty, roboty wprawdzie *artystycznej*. Ztąd też dzieła Regera często więcej zaciekawiają wzrok aniżeli słuch. Innemi słowy: Reger jest częściej „Denker" aniżeli „Dichter".

Reger kończy sobą wielki okres muzyczny; on dokonał tego, czego Beethoven i Brahms w ostatnich dziełach dotknęli zaledwie: przykład Regera jest dla nas dowodem, że muzyka, która zbyt daleko oddala się od gruntu realnego, muzyka, która straciła łączność z życiem, musi zatracić plastyczność i życie i stać się fikcyjną.

Regera można nazwać kompozytorem kameralistą. Sonaty, suity, kwartety pod względem formy są bez zarzutu i świadczą o nietuzinkowym talencie autora. Oprócz fugi ulubioną formą Regera są warjacje. W tej formie napisał najlepsze kompozycje, a więc: warjacje na temat Bacha op. 81, warjacje na temat Beethovena na dwa fortepjany op. 86 i warjacje na temat Hillera na wielką orkiestrę. Reger od niedawna dopiero zaczął pisać na orkiestrę; zwrot w tym kierunku nie można nazwać zbyt szczęśliwym: Reger jako instrumentalista nie jest interesującym a instrumentowanie nie udaje mu się wcale. Polifonja Regera z fugą w założeniu przedstawia niemałe trudności do dobrego zinstrumentowania. Chcąc odpowiednio podzielić masy głosowe, autor operuje ciągle całym aparatem orkiestrowym, przy-



tem, podobnie jak u klasyków, przewagę mają instrumenty smyczkowe. Wskutek takiego rodzaju instrumentowania wiele kompozycji Regera podobne są raczej do kwintetu smyczkowego z akompanjamentem pozostałych instrumentów. Jako przykład służyć może serenada op. 96. Poświęcony Nikischowi „Prolog do tragedji" op. 108 można nazwać więcej progresywnym. Jakkolwiek instrumentacja szwankuje bardzo, a całe dzieło trudno nazwać udatnem, w każdym razie w orkiestracji da się zauważyć rozwinięty już znacznie smak. Lecz z drugiej strony „Prolog" służy jednocześnie za przykład braku w kompozycjach Regera jasnych linji melodyjnych. Całe to dzieło składa się z oddzielnych części, którym zbywa na organicznem połączeniu. Nie sądzę, aby Reger wywierał zbyt owocny wpływ na współczesnych twórców. Że nie jest on progresistą świadczy niewolnicze trzymanie się starych form.

W powyższym starałem się wyprowadzić rysy charakterystyczne kompozytorów, których należy uważać za głównych przedstawicieli „modernizmu" w współczesnej muzyce niemieckiej. I przekonaliśmy się, że jeżeli Reger pod każdym względem jest typowym niemcem, to o Straussie nie można tego powiedzieć. Obaj muzycy wzbudzają duże zainteresowanie, lecz przyznać należy, że w muzyce ich brak jednego ważnego, może najważniejszego elementu, a mianowicie świeżości i bezpośredniości. Współczesna muzyka niemiecka goni za naiwnością; po śmierci R. Wagnera nastał perjod epigonów, niby reakcja, niby wypoczynek po wielkich i głębokich czynach. Modernizm niemiecki przedstawia dziwne zjawisko: brak pomysłów muzycznych i siły twórczej starają się zatuszować techniką, lecz to może zadowolić jedynie samego siebie lub niewybredną publiczność; więcej zaś głęboki słuchacz odczuwa to „dążenie".

Lecz za te braki nie można potępiać muzyki niemieckiej wydarzenie to jest zupełnie zrozumiałe, choćby nawet z czysto ludzkiego punktu widzenia, lecz jednocześnie z tem trudno nie zauważyć, że berło pierwszeństwa w muzyce z rąk niemieckich, w których spoczywało całe wieki, zaczyna przechodzić w inne ręce. Czy nie nastąpi okres, w którym pierwszeństwo w muzyce ujmą słowianie? Na to są dowody. Lecz ta kwestja wychodzi już poza ramy tego tematu.

---

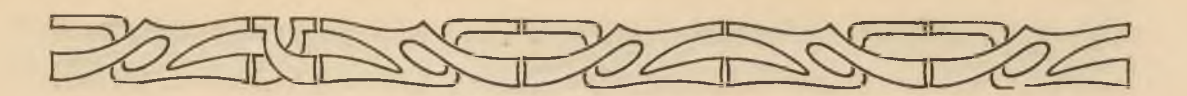
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

# Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

(*Ciąg dalszy*).

Dotychczasowe nasze wywody były skierowane przedewszystkiem ku sprawdzeniu tych poglądów, jakie o Szadku wypowiedzieli pisarze polscy. Pozostaje nam jeszcze do omówienia pogląd H. E. Wooldridge'a, który widzi u Szadka tylko wpływ późno-niederlandzkiej szkoły, (następców Gomberta: a więc kierunku reprezentowanego przez A. non Papa i jego grupy). Sąd mój, wyrażony w pracy p. t. Stosunek muzyki polskiej i t. d., stwierdzający wpływ szkoły rzymskiej, podtrzymuję z niewielką modyfikacją nadal, solidaryzując się ze zdaniem ks. d-ra J. Surzyńskiego, który w „Monumenta" (I, str. XI) pisze o mszy Szadka: „Podobnie Palestryna i inni kompozytorowie msze swe układali" (jakkolwiek następne zdanie wypowiedziane przez ks. d-ra Surzyńskiego nie może być żadnym ważnym argumentem—zwłaszcza dla historyka muzyki).

Już Ambros, a za nim Hugo Leichtentritt, zwrócili uwagę na to, że technika kontrapunktyczna ostatnich Niederlandczyków, t. j. Clemensa non Papa i jego następców (zwłaszcza Jakóba Vaeta, Jana de Cleve, oraz Jakóba Arcadelta—dodajmy: Sermisy'ego) odznacza się tak wybitną tendencją do miękkiego i pełnego brzmienia, że niektóre ich dzieła mogłyby uchodzić za należące do szkoły rzymskiej, której głowa, Palestrina, w za-



sadzie był uczniem niederlandczyków, wybierając tematy swych mszy z pośród melodji niederlandzkich (także ludowych). Te tematy były nieraz w istocie bardzo typowe jako jeden z łączników między niederlandzką a rzymską szkołą. Jednym z tych przykładów jest np. temat z motetu Palestriny p. t. „Nos autem gloriasi oportet", podany przez H. Leichtentritta w „Historji motetu" (str. 167). Jest to wprost reminiscencja tematu z mszy „Pis ne me" Crecquillona, tego samego, którego użył i nasz Szadek. Jest to jedna z tych cech, które nie mogą same dla siebie stanowić argumenty, że Szadek jest uczniem tylko Niederlandczyków lub tylko Rzymian. Za niederlandzkim wpływem przemawiałyby u Szadka dwie cechy: trzymanie się jednych i tychsamych harmonji i powtarzanie ich w całej mszy (jak to jest widoczne np. u Hollandra), i stosowanie (choć mało kunsztowne i niedość urozmaicone) jedności tematycznej (jak u J. von Kerle'go). Również na wyborne brzmienie nie można kłaść zbyt wielkiego nacisku: Szadek był śpiewakiem i umiał wyzyskać środki prowadzące do tego celu, nie lepiej i nie gorzej od ostatnio wymienionych Niederlandczyków, lepiej jednak niż Wacław z Szamotuł lub Marcin Paligonjusz, a nawet Marcina ze Lwowa, którzy zachowywali ścisłą łączność z tymi Niederlandczykami, którzy jednakże pod tym względem niejedno zawdzięczali włoskiej muzyce (jak stwierdzili historycy muzyki). Jednakże nie brak u Szadka cech takich, które dowodziłyby, że wpływom niederlandzkim nie ulegał wyłącznie. Po pierwsze nie znajdziemy u niego twardych brzmień i ociężałości w prowadzeniu głosów, które zdarzały się bez wyjątku w najlepiej brzmiących dziełach tychże Niederlandczyków; tego nie spotkamy również w rzymskiej szkole, nawet w tych dziełach Palestriny, które były jeszcze niederlandzkie, choć powstały one po r. 1565. Nie ma u Szadka tych typowo niederlandzkich progresji harmonicznych, ciągnących się w ich szkole aż pod sam koniec XVI stulecia*). Niektóre opóźnienia harmoniczne i dyssonansowe brzmienia w mszy Szadka (zresztą bardzo rzadkie), wskazywałyby na Clemensa von Papa, Hollandra, Cleve i von Herlego; jednakże nie ma u Szadka jednej harmonicznej cechy, właściwej tym Niederlandczykom, mianowicie prowadzenia skrajnych głosów w decymach przez szereg taktów. Natomiast mało jest u Szadka równoległych trójdźwięków, tak bardzo cechujących rzymską uzkołę, t. j. sekstowych akordów. Przeciw silnym wpływom niederlandzkim przemawiają jeszcze dwa szczegóły: 1) Szadek wprawdzie nie omija pustych brzmień (przeważnie podwojeń kwint), jednakże podobnie jak u Palestriny a w przeciwieństwie do Niederlandczyków dzieje się to u niego w istocie bardzo rzadko, 2) w niederlandzkich mszach ciągnie się w „Sanctus" szereg „long", których w mszy Szadka (pomijając skrócenia wartości nut, dokonane przez ks. Surzyńskiego) — niema.

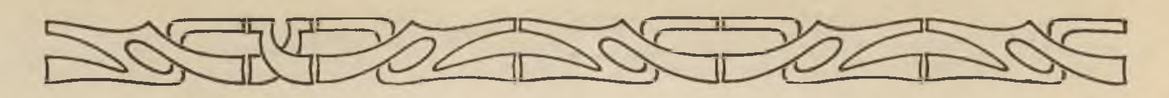
Rzewny, *liryczny*, spokojny i *łagodny* charakter mszy Szadka przypomina tylko msze Palestriny i rzymskich jego zwolenników. Jest to zarazem najważniejszy argument, wynikający z porównania. Nie ma ani jednej mszy Palestriny, którąby wyłącznie była źródłem wpływu na Szadka, jednakże ten rodzaj liryzmu łagodnego, jaki cechuje mszę Szadka, jest wyłącznie właściwym rzymskiej szkole; innym jest liryzm Arcadelta i Goudimela.

Msza Szadka zbiega się chronologicznie z „Psalmami" Gomółki, w których również wpływ włoski wywarł swe piętno. Msze Palestriny, wydawane od r. 1554, dostały się do nas z pewnością szybko, dzięki bardzo ścisłym stosunkom z Rzymem. Jednym z tych, którzy je przywieźli, mógł być muzykalny ks. Stanisław Borek, kanonik krakowski, który często bywał w Rzymie, jako poseł do papieża.

# † Wojciech Gawroński.

Zamieszkały w Warszawie pjanista, kompozytor i pedagog Wojciech Gawroński zmarł w Obornikach w Poznańskiem. Urodzony d. 27-go kwietnia 1868 roku na Litwie, w powiecie trockim. Od wczesnej młodości okazywał wielki talent i zamiłowanie do muzyki. Na fortepjanie pierwszych początków gry udzielała mu babka, następnie ojciec, a pomimo to, iż lekcje te były niesystematyczne i dorywcze, chłopiec już w 12 roku zaczął koncertować.

*) Używał ich również, jak wiadomo, Wacław z Szamotuł.



Gimnazjum skończył na Krymie, w Symferopolu, poczem wstąpił do konserwatorjum warszawskiego, gdzie prowadził studja pod kierunkiem prof. Strobla (fortepjan), prof. Roguskiego (harmonja) i Noskowskiego (kompozycja). Dalsze studja uzupełnił w Wiedniu. Działalność kompozytorska śp. Gawrońskiego była dość płodna. Szczegółowy wykaz dorobku kompozytorskiego zmarłego muzyka znajdą czytelnicy w № 3 „Przeglądu“ z r. 1908. Wiele z tych dzieł, zwłaszcza utwory na fortepjan nie pozbawione są większej wartości, a jeden z trzech kwartetów smyczkowych uzyskał odznaczenie na konkursie im. Paderewskiego w Lipsku. Z kompozycji większych rozmiarów należy wspomnieć o dwuch poematach: „Antygona“ i „Samuel Zborowski“, oraz o operze w 3 aktach „Marja“. Przez czas pewien ś[illegible] Gawroński był profesorem gry na fortepjanie w szkole muzycznej w Orle, ostatn[illegible] zaś zajmował takież stanowisko w jednej ze szkół muzycznych w Łodzi, dokąd d[illegible] jeżdżał z Warszawy, pracując tu z pożytkiem na niwie pedagogicznej.

## Z gospodarki Filharmonji Warszawskiej.

Któżby przypuszczał lat temu 10, że powołana do życia nowa instytucja artystyczna, mająca na celu szerzenie w kraju kultu muzycznego, stanie się siedliskiem brudów i nadużyć.

Przez pierwsze decenium swego istnienia Filharmonja Warsz. miała dwuch „dyrektorów“ administracyjnych, a obaj uwiecznili się na kartach dziejów tej instytucji jako osoby obdarzone wyjątkowemi zdolnościami stosowania systemu gospodarki najwygodniejszego dla siebie.

O „zasługach“ pierwszego z nich dla sztuki i dla samej instytucji, jako przed[illegible] siębiorstwa akcyjnego, najstosowniejszem będzie nie wspominać więcej. Drugi z kole[illegible] „pan dyrektor“ w „pomysłach“ przerósł nawet swego poprzednika, a epilog dwuletnic[illegible] jego rządów rozegra się przed kratkami sądowemi. Taka to już ludzka sprawiedliwość... Za „zasługi“ w kierunku propagowania „prawdziwej sztuki“ (w pojęciu „pana dyrektora“) a więc kinematografu, kabaretu, za zamiary urządzenia w podziemiach gmachu szantanów, wytaczają proces sądowy, a powodem ku temu służy „jedynie“ raport komisji, wydelegowanej dla sprawdzenia stanu interesów Filharmonji. Raport ten, opiewający dokładnie czyny „pana dyrektora“ i podwładnych mu funkcjonarjuszów, znany jest tym, któ rzy czytają miejscowe dzienniki, na życzenie jednak czytelników naszych, interesujących się losami Filharm. Warsz., a przebywających zdala od Warszawy, drukujemy go w całości.

Komisja specjalna, ustanowiona przez ogólne zgromadzenie d. 28 stycznia 1910 r., złożona z pp. Sew. Brandla, Fel. Dziechcińskiego, Stan. Okonia i Izydora Pianko zakooptowała inż. Stef. Andrychewicza, poczem przystąpiła do zbadania stanu interesów Filharmonji przy czynnym współudziale członka komisji rewizyjnej p. K. Radkiewicza. Rewizją ksiąg i dokumentów zajęli się pp. Andrychewicz i Okoń, lecz zorjentowawszy się po kilku posiedzeniach, że księgi buchalteryjne są bezprzykładnie niedbale i nieakuratnie prowadzone, doszli do przekonania, że trzeba sprawdzić każdą pozycję szczegółowo, ku czemu Komisja zaangażowała buchaltera, p. Augusta Grabowskiego.

Rachunkowość: Księga kasowa, jedyna, mająca dokumentowe znaczenie, jest prowadzona bardzo niedbale i nieprawidłowo, z kompletnem lekceważeniem kodeksu handlowego, a mianowicie:

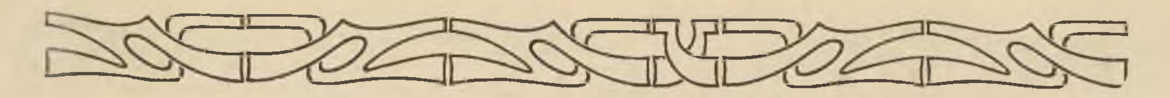
a) Rozchody nie są wpisywane we właściwych terminach; b) brak niektórych kasowych dokumentów nawet na poważniejsze sumy, jak np. na 1,000 rb., wydane w Łodzi, na 2,515 rb., rzekomo zwrócone p. Leśkiewiczowi w Kijowie etc.; c) również są pokwitowania, niezgodne z sumami, wpisanemi do kasy.

Przychód jeszcze mniej prawidłowo wprowadzony do ksiąg, aniżeli rozchód, albowiem:

a) Od października do końca marca nie ujawniono wpływów w kasie na 67,701 rb. 32 kop. Pozycję tę uregulowano w kwietniu wpływem z weksli, lecz znów od kwietnia do końca sierpnia nie ujawniono wpływów na 74,955 rb. 26 k. i dopiero 30 września wpisano do kasy różne pozycje wpływów z różnych dat na 62,459 rb. 25 k. i wpływ z weksli na 99,896 rb. 75 kop., razem sumę rb. 162,356 dla zsaldowania bilansu.

Ponieważ z tego opóźnienia w ujawnieniu wpływów, rozchody miesięczne o dużo przewyższały zatajony wpływ, więc dla saldowania miesięcznej kasy dopisywano fikcyjne pozycje sum przechodnich, mianując je jako pożyczone z kasy biletowej.

b) Oprócz kwitarjusza za wynajem lokali, faktycznie niema dowodów kasowych na wpływy, bo na wynajem sal niema zupełnie nawet kwitarjusza przychodowego, a wpływy ze sprzedaży biletów, z szatni, windy etc. usprawiedliwiane są tylko wykazami, wypisywanemi z poprawianej, chlorkowanej i skrobanej książki, niby kontrolującej kasjerkę, a w rzeczywistości kontrolowanej przez nią.



c) Gotówka z kasy dziennej nie była zdawana.

d) Sumy, wypłacone teatrom, magistratowi i na biednych, zupełnie nie były przeprowadzone przez kasę, pomimo, że niezawsze były odręcznie wypłacane odpowiednim kontrolerom, a to wbrew twierdzeniu administracji.

K o n t r o l a. W rzeczywistości żadnej faktycznej kontroli nad obrotami gotówki nie było. Wszystko się robiło „na wiarę".

1) K o n t r o l a s p r z e d a ż y b i l e t ó w przedstawia następujące niedokładności:

a) Niema żadnej kontroli nad ilością wydrukowanych książek biletowych.

b) Ilość wydrukowanych biletów w książce biletowej stale nie zgadza się z ilością, wypisaną na okładce, co do bocznych rzędów krzeseł, tak w książkach, podpisanych przez członka zarządu, jak i w niepodpisanych. Drukowano zawsze 173 bilety bocznych krzeseł, wykazywano zaś na okładce 163. W rzeczywistości w książkach znajduje się czasem 173 na koncertach o małej frekwencji, częściej jednak na lepszych koncertach wydzierano z grzbietami do 10-u biletów, o czem świadczą ślady wydarcia i pozostałe części stempli teatralnych na bocznych biletach. Biletów tych na okładkach i do książki kontrolnej nie wpisywano i wpływ za nie do kasy nie wchodził.

c) Książki biletowe z koncertów, opłacających podatek teatrom etc. powinny być wszystkie stemplowane przez zarząd teatrów, tymczasem są takie książki, także i niestemplowane.

d) Podręczna książka kontroli wpływów za bilety, szatnie etc. jest bez wartości, bo do niej są wpisywane cyfry, podawane przez kasjerkę, a niezgadzające się z rzeczywistą ilością biletów wydrukowanych. Ta książka nie jest kontrolą kasjerki, a na odwrót, kasjerka ją kontroluje i podcyfrowuje. Książka ta jest pełna kreśleń, chlorkowań i skrobań, i nie można jej uważać za książkę mającą służyć za dowód i kontrolę, choćby na drobne sumy, a nie dopiero na setki tysięcy rubli.

e) Sprzedaż biletów na operę nie może być skontrolowana, bo bilety były drukowane bez grzbietów.

UWAGA. Najwięcej interesujących Komisję książek biletowych na koncerty o dużej frekwencji nie można było znaleźć ani w zarządzie teatrów, ani w Izbie Obrachunkowej.

2) W k l e j a n e b i l e t y. Zauważono 95 biletów wklejonych na 14 koncertów. Administracja usprawiedliwia to zwrotami przez publiczność.

3) U l g o w e b i l e t y. Niema usprawiedliwiających dowodów, dlaczego i komu były te ulgi przyznawane.

4) K o n t r o l a b i l e t ó w w o l n e g o w e j ś c i a. Nie można sobie ustalić żadnego o tem pojęcia, ile ich i jak były wydawane, wobec różnorodności zdań co do tego w łonie Administracji Filh.

5) K o n t r o l a w y n a j m u s a l. Nietylko, że niema na to żadnych wystawianych rachunków, aprobowanych przez zarząd, na zasadzie których kasa mogłaby przyjmować te wpływy, ale nawet kasa nie posiada na to kwitarjusza grzbietowego i wydawano tylko odręczne kwitki na świstkach.

## Administracja ogólna.

Z porównania rachunków, strat i zysków za 1908/9 rok z poprzednim, widać, że koszty administracyjne i oświetlenie wraz z ogrzewaniem zmniejszyły się ogółem o 10,923 rb. 46 kop.

Zmniejszenie to wypływa z tego, że nie była robiona renowacja gmachu oraz zmniejszony został personel, kosztem kontroli i rachunkowości.

Oświetlenie i ogrzewanie wynoszące około 20,000 rb. rocznie, było oddane zapełnie starszemu elektrotechnikowi, a zarząd ograniczał się tylko do wypłacania rachunków. Żadnej kontroli nie było nad wpływem i zużyciem materjałów, bo niema książki magazynowej. Oferty na ceny konkurencyjne nie były zbierane, ceny ustanawiał sam elektrotechnik z dostawcami, rachunki sam sprawdzał i kwalifikował do wypłaty; listy płacy były również przez niego formowane i kwitowane. Kalkulacji za kilowat godzinę niema i niewiadomo jak się opłaca wynajem elektryczności. Inwentarz nie jest robiony.

Budżet tej pozycji został przekroczony o 5,400 rb. 55 kop. czyli o 70 proc.

O p e r a przyniosła strat 86,024 rb. 36 kop. Rozchody na operę w Warszawie znajdują się w dokumentach kasowych, zaś wpływy nie mogą być skontrolowane, z powodu nieporządku w książkach biletowych i kasowych. Co do antrepryzy opery w Łodzi, to innych dokumentów kasowych niema, prócz zestawienia na arkuszach. Jednem słowem pozycje opery nie mogą uledz skontrolowaniu i muszą być przyjęte „na wiarę".

K o n c e r t y przyniosły strat 38,886 rb. 72 kop. Dowody w nieporządku, o czem wyżej.

W y n a j e m l o k a l i. Jest polepszenie tej pozycji przez to, że został wynajęty lokal Tow. muzycznemu, sklep ks. Skarzyńskiemu i 4 sklepy braciom Gierzewskim na kinematograf, jednak wogóle wpływy były małe, raz z powodu wymówienia lokalu firmie Ruskiewicz i Godlewski bez zabezpieczenia sobie nowego lokatora, po drugie z powodu usunięcia składu win Juljusza Hermana z piwnic dla przerobienia ich na kabaret, które to lokale stały puste przez ostatni kwartał roku operacyjnego, a piwnice jeszcze teraz stoją niewynajęte.

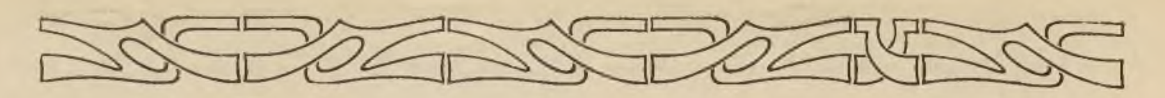
W y n a j e m s a l. Jak wspominano wyżej, kontroli przeprowadzić żadnej nie można, bo niema nawet kwitarjusza na wynajem.

T e a t r z i m o w y. Powinno wpłynąć 5,600 rb. podług kontraktu, wykazano zaś 4,715 rb. 86 kop., bo p. Gawalewicz później rozpoczął przedstawienia, aniżeli był powinien rozpocząć.

T e a t r l e t n i. Powinno być 7,000 rb. podług kontraktu, wykazano 6,350 rb., bo z reszty zwolniono dzierżawcę, aby wprowadzić kinematograf p. Towbina.

Komisja przekonała się, że straty za 1908/9 rok wynoszą nie 145,407 rb. 01 kop. a 164,032 rb. 86 kop., a oprócz tego nie zostały ujawnione straty za 1907/8 w ilości 52,295 rb. 19 kop. strata na zerwanie kontraktu z tetrami rządowemi 25,000 rb. Łącznie przeto straty wynoszą 241,328 rb. 05 kop., czyli więcej o 95,921 rb. 04 kop. niż dotąd wykazano. Jednakże komisja nie może wiedzieć, czy straty w tem nowem zestawieniu nie są jeszcze większe, wobec systematycznego nieujawniania wpływów kasowych.

Bilanse układane były fałszywie przez niewykazywanie rzeczywistych strat, zaś nieporządek w rachunkowości i kontroli utrudniał wynajdywanie dokumentowych danych, których większość musiała być na nowo zestawiona.



Komisja po skonstatowaniu stawi zarządowi następujące nielegalności jego postępowania jako zarzuty, a mianowicie:

1) Budżet został przekroczony o 50 proc., bo zamiast 306,600 rb., wydatkowano 459,344 rb. 45 k.

2) Nie ujawniano w kasie większych wpływów, aż w końcu roku operacyjnego.

3) Rachunkowość jest prowadzona bez stosowania się do przepisów kodeksu handlowego.

4) Wystawiano weksle, podpisywane pod stemplem Filharmonji przez jednego członka zarządu i dyrektora zarządzającego i nie prowadzi się żadna kontrola tych weksli, chociaż nielegalnych, jednak uchodzących za firmowe (par. 28 f i 33 ustawy).

5) Bilansy i budżety ustanawiane były fałszywie i przez to ogólne zgromadzenia akcjonarjuszów były wprowadzane w błąd.

Nadzieje, pokładane na wprowadzeniu kinematografu do sali głównej, zawiodły, bo oprócz ujemnego wpływu na renomę „Świątyni Muzyki", rozgoszczenie się w wielkiej sali kinematografu sprowadziło straty materjalne przez obniżenie wpływu z wynajmu sal, oraz przez nieudolny kontrakt. W ł a ś c i c i e l k i n e m a t o g r a f u c i ą g n i e z y s k i z t e g o p r z e d s i ę b i o r s t w a, a F i l h a r m o n j a n a n i m s t r a c i ł a 2,734 rb. 40 kop.

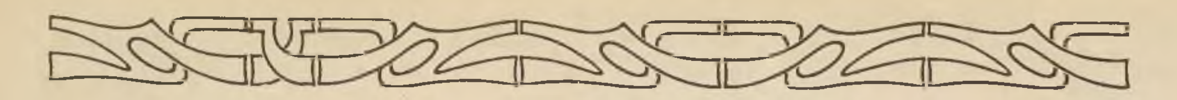
Na zakończenie Komisja czuje się w obowiązką zaznaczyć co do strony etycznej, że zarząd Filharmonji tak się związał nieudolnie kontraktami, że z jednej strony nie może wynajmować sali, nie opłaciwszy połowy dochodu z tego tytułu właścicielowi kinematografu, z drugiej zaś strony nie może wynajmować sali na żaden koncert i dlatego widzi się ciągle, że koncerty, które dawniej odbywały się w Filharmonji, obecnie szukają gościny po wszelkich salach na mieście. Zarząd zatem, zamiast ściągać muzykę do Filharmonji, rozprasza ją, a sam wchodzi na drogę eksploatowania kinematografu i projektuje kabaret — i „szantany" po piwnicach

Raport powyższy był powodem do zwołania w maju r. b. nadzwyczajnych zebrań akcjonarjuszów Filharmonji Warsz , na których debatowano nad dalszemi losami instytucji. W celu ratowania Filharm. ordynat hr. Zamojski darował T-wu zapisane na jego koncie 218,101 rb. 16 kop. (co stanowi 3/5 ogólnych strat T wa. Na jednem z zebrań akcjonarjuszów odczytano list p. Pistor, harfistki orkiestry Filharmonji, która oświadcza, iż w swoim czasie została namówiona do podpisania kwitu na odebranie należnych jej 100 rb., lecz pieniędzy tych nie otrzymała. Z liczby osób, zabierających głos na zebraniach akcjonarjuszów, należy zanotować przemówienia p Luxenburga. „Starać się należy — mówił mówca — aby nadal podobne traktowanie gospodarki Filharmonji nie było tolerowane, a ludzi, którzy przez niedbalstwo swoje, nieudolność lub może nawet złą wolę do tego dopuścili należy postawić pod pręgierz. Ludzi takich o ile sami się nie usuwają od kierownictwa, usuwa się siłą. Należy otworzyć szeroko okna Filharmonji, aby wprowadzić trochę powietrza do tej atmosfery stęchlizny, stale dotąd konserwowanej, przez obawę spojrzenia prawdzie w oczy. Pensja dyr. zarządzającego p. Leśkiewicza nie była wpisywaną do ksiąg, aby uchronić ją od sekwestrów. Instytucji takiej, jak Filharmonja, nie wolno w ten sposób maskować się i pomagać indywiduom w rodzaju p. Leśkiewicza do oszukiwania sprawiedliwości. Ludzi takich, jak p. Leśkiewicz, co do których jest się pewnym, że nie są godni piastowania tak odpowiedzialnych stanowisk nie wybiera się na przedstawicieli najpierwszej instytucji, mającej reprezentować muzykę polską. Mówca życzy sobie widzieć na tem stanowisku człowieka uczciwego a kompetentnego w sprawach muzycznych, polaka o polskiem brzmieniu nazwiska, a kończy ostatnie przemówienie prośbą, aby zarząd Filh. zwrócił uwagę na zewnętrzny wygląd gmachu naszej „Świątyni muzyki", którą wcale nie zdobią lampki elektryczne kinematografu lub sklepik z gruszkami zgniłemi i makagigami sprzedawanemi przez kupców w długich kapotach".

Wynikiem zebrań pp. akcjonarjuszów była dymisja całego zarządu, a przedewszystkiem p. dyrektora Leśkiewicza, kasjerki p. Schumanówny, wybory nowego zarządu, na czele którego stoi obecnie p. Okoń w charakterze dyr. zarządzającego oraz skarga wniesiona do sądu na byłych funkcjonarjuszów Filharmonji, a więc członka zarządu p. Wiktora Reszkego, dyr. zarządzającego p. Leśkiewicza i kasjerki p. Schumanówny, którzy po zmianie dyrekcji we wrześniu 1908 roku, gospodarką swą dwuletnią przyczynili się do upadku instytucji i dopuścili się szeregu nadużyć. Pomienione osoby zostały oskarżone:

1) P. W. Reszke o bezczynność przy kontrolowaniu kasjerki i dyrektora zarządzającego, o fałszywe informowanie prezesa zarządu i akcjonarjuszów, oraz o świadome podpisywanie ksiąg z kartkami wydzieranemi i biletami wlepianemi, niemniej o nieprawne pobieranie płacy

2) P. K. Leśkiewicz o niedbałe utrzymywanie ksiąg, dokumentów i korespondencji, o powikłanie nieposiadającego ewidencji rachunku weksli, o nieporządki w księdze kasowej, o prowadzenie pozycji fałszywych (rachunek p. Leśkiewicza, liczenie za przeprowadzkę dyrektora, fantastyczne raporty dochodów z koncertów i widowisk w Łodzi), o krzywdzący akcjonarjuszów kontrakt z kinematografem, (który po objęciu zarządu przes nową dyrekcję za komorne w czasie martwych miesięcy letnich zapłacił więcej, aniżeli przez cały rok w układzie zawartym z p. Leśkiewiczem) i o fałszywe wykazy de-



betów. P. Leśkiewicz, oprócz odpowiedzialności karnej, ma być pociągnięty do zwrotu szkód materjalnych.

3) P. Aniela Schumanówna o nieporządki w manipulacji sprzedaży biletów, o wydzieranie kart z ksiąg biletowych, o wlepianie biletów wydartych, o wyłudzanie od interesantów kwitów na sumy niewypłacone z kasy, o nieścisłe zestawianie raportów kasowych, pełnych skrobań i wywabiań. Straty akcjonarjuszów, poza odpowiedzialnością osobistą p. Schumanówny, dochodzone będą i cywilnie na jej majątku.

# KORESPONDENCJE.

*Peterhof, w lipcu.*

Wzdłuż zatoki Fińskiej (godzina jazdy koleją od Petersburga) położonem jest piękne letnisko z letnią rezydencją monarchy rosyjskiego w „Nowym“ Peterhofie, gdzie w dolnym parku (jest i „Stary“ Peterhof z górnym parkiem; granicę między nimi stanowi Peterhofski pałac z bajecznymi wodotryskami i „wodnemi schodami“ z widokiem na odkryte morze) pod dyrekcją p. H. Warlicha koncertuje nadworna cesarska orkiestra symfoniczna, licząca na ogół 105 członków, w tej liczbie 12 polaków.

Niestała i niepewna pogoda, z jakiej gub. Petersburska jest znaną, od początku sezonu letniego (drugiej połowy maja st. st.) do tego czasu pozwoliła jedynie na 2 koncerty symfoniczne. Na program tych koncertów złożyły się: II symfonja i „Franceska da Rimini“ Czajkowskiego, I część koncertu Dawidowa na wiolonczelę (solistą był artysta nadwornej orkiestry Bekke), I rapsodja i „Les préludes“ Liszta, uwertura „Manfred“ Schumanna, I symfonja Saint-Saënsa, I część koncertu Vieuxtempsa, (solista: artysta nadwornej orkiestry p. Zawietnowskij), scherzo Dukas'a „Uczeń czarnoksiężnika“ i „Wietierok“ (obrazek symfoniczny w nowym duchu napisany) Taniejewa (petersburskiego dla odróżnienia od moskiewskiego). Interpretacja p. H. Warlicha wyróżnia się plastyką i poprawnością wykonania danego utworu, co na estradach odkrytych zwłaszcza w Rosji jest rzadkiem zjawiskiem w warunkach zgoła niekorzystnych dla dyrygienta, jak fatalne urządzenie estrady pod względem akustycznym i w dodatku nieprzyjazne warunki atmosferyczne, gdyż obfitość wilgoci, zwłaszcza wieczorem, ujemnie oddziaływa na brzmienie orkiestry. Koncerty cieszą się dużem powodzeniem wśród arystokracji, bawiącej tu przez lato; a za dostarczenie prawdziwie artystycznych wrażeń nie szczędzi dyrygientowi swego uznania doborowa publiczność. *Ingryd.*

# Kronika.

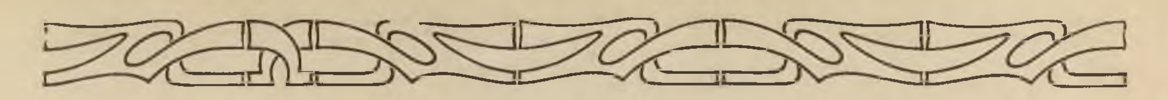
— **Polak doktorem muzyki.** P. Lucjan Kamieński, rodem z Jarocina, w Poznańskiem, złożył na uniwersytecie berlińskim egzamin na doktora muzyki. Praca jego piśmienna o kompozycjach J. A. Hassego otrzymała pochwałę.

— **P. Felicja Kaszowska**, śpiewaczka dramatyczna, po trjumfach na scenach Opery w Rzymie i Madrycie, rozpoczęła występy w Berlinie, w wagnerowskiem dziele „Tristan i Izolda“, jako bohaterka tytułowa, obok dr. von Bary, jako Tristana.

— **P. Janina Nawroczyńska**, warszawianka, występowała trzykrotnie w Paryżu na koncertach i porankach w teatrze Femina i w sali Gaveau. Rodaczkę naszą publiczność paryska przyjmowała bardzo serdecznie.

— **P. Stermicz**, dotychczasowy kapelmistrz opery lwowskiej, opuszcza podobno zajmowane stanowisko. Z tego powodu „Kurjer Lwowski“ pisze między innemi: P. Stermicz opuszcza naszą operę dlatego, ponieważ p. Heller—zwolennik taniości—nie chciał się zobowiązać do tego, ażeby opera w bieżącym sezonie była lepszą—aniżeli w ubiegłym. P. Stermicz słusznie twierdził, że tak marnie prowadzona opera i jego dyskredytować musiała. A przecież nie jego to wina, że publiczność stroniła od opery, która nie wystawiała ani rzeczy polskich, ani wogóle nowych i która nie stała także dlatego na wysokości zadania, ponieważ angażowano przeważnie młode ale tanie siły, a orkiestra także niedomagała z powodu systemu oszczędnościowego“.

— **Zjazd polskich towarzystw śpiewaczych** odbył się w Bydgoszczy 31 lipca. W zjeździe, oprócz miejscowych, bra-



ły udział towarzystwa chóralne z Gniewkowa, Inowrocławia, Jeżyc, Koronowa, Łabiszyna, Śremu i Żnina. Zjazd połączony był z uroczystością 25 letniego istnienia Tow. chóralnego w Bydgoszczy pod nazwą „Halka".

= **Arnold Schönberg** współczesny „ultra postępowy" kompozytor wiedeński, którego nawskroś secesyjne dzieła są częstym powodem do hałaśliwych demonstracji w salach koncertowych, powołany został na stanowisko profesora klasy kompozycji cesarsko-królewskiej akademji muzycznej w Wiedniu. Nominacja ta zarówno w gronie zwolenników Schönberga, jak i jego nieprzyjaciół wywołała ogólne zdziwienie.

= **Weingartner ustępuje.** Wiedeński świat muzyczny ma obecnie interesujący temat do rozmowy: zdecydowany zamiar Weingartnera opuszczenia stanowiska kapelmistrza nadwornej opery i wybór jego następcy. Najpoważniejszym kandydatem na miejsce Weingartnera jest Feliks Mottl.

„**Feursnot**" Straussa w Londynie. Po „Salome" i „Elektrze" publiczność londyńska poznała młodsze dziecko duchowe Straussa „Feuersnot", przyjęte w stolicy Anglji nadzwyczaj życzliwie.

= **Tydzień muzyki francuskiej w Monachjum.** We wrześniu r. b. odbędą się na wystawie monachijskiej koncerty, poświęcone muzyce francuskiej, pod nazwą: „Tydzień muzyki francuskiej w Monachjum" Na czele komitetu francuskiego stoją: prezydent rzeczypospolitej Fallières, ministrowie Pichon i Barthon, wybitne osobistości z towarzystwa francuskiego, oraz kompozytorowie: Saint-Saëns, Fauré, Th. Dubois i inni. Ze strony Niemiec komitet tworzą: ks. Henryk Bawarski, Ludwik Bawarski, ks. Radolin, Humperdinck, Ryszard Strauss, Zygfryd Wagner, Mottl, Nikisch, Weingartner i inni. Kompozytorowie francuscy będą sami dyrygowali swemi utworami. Solistami pierwszego koncertu muzyki kameralnej będą: Saint-Saëns i rodaczka nasza, warszawianka p. Landowska, którą zaproszono do odtworzenia szeregu dzieł klasycznych starej muzyki francuskiej. Z dzieł scenicznych zapowiedziano wykonanie pod dyrekcją Mottla „Benvenuto Cellini" i „Benedict e Beatrice".

= **Praga.** Sezon operowy 1909/1910 był ubogi w nowości swojskich kompozytorów. W teatrze na Winohradach odbyła się jedynie premjera opery komicznej Prokopa „Otazka". Teatr zaś narodowy, jeżeli nie liczyć jednoaktowej opery komicznej Zicha „Najście malarzy" ograniczył się do wznowienia dawno niegranych oper: „Jakobini" Dworzaka, „Ewa" Förstera, „Divá Bára" Piskaczka, „Kobieta z Messyny" Fibicha. Po raz pierwszy w języku czeskim wystawiono „Elektrę" Straussa oraz dwie inne (Götza i Messager). Sensacją sezonu w teatrze na Winohradach było wystawienie niezbyt wartościowej opery Nouguès'a „Quo-Vadis".

= **Lublany.** Słoweńskie stow. artyst. „Glasbena Matice" zorganizowało własną orkiestrę symfoniczną. Stowarzyszenie to, będąc ogniskiem życia muzycznego i działalności artystycznej w Lublanach (utrzymuje szkołę muz., urządza koncerty, wydaje drukiem dzieła muz.), posiłkowało się dotychczas orkiestrą wojskową. Nowy zespół orkiestrowy nosi nazwę „Slovinské Filharmonie"; kierownictwo objął młody muzyk p. Talih, uczeń Nikischa.

— W teatrze lublańskim nowością niemiecko-włoskiego repertuaru operowego była „Lepa Vida" opera R. Savina, (libretto Ryszarda Batki). Partytura zdradza wpływy werystów włoskich i tchnie świeżością współczesnej techniki kompozytorskiej.

= **Wenecja.** Z powodu otwarcia międzynarodowej wystawy obrazów urządzono niewielką uroczystość muzyczną. Sto lat temu (w r. 1810) w teatrze weneckim „San Moise" odbył się debjut kompozytorski 18 letniego Rossiniego. „Niemiaszek" (il tedeschino), jak go wówczas nazywano za wzorowe wystudjowanie partytur Haydna i Mozarta, przedstawił na sąd publiczności swoją pierwszą jednoaktową operę „La cambiale di matrimonio". Operę zamówił był u młodego twórcy dzierżawca teatru San Moise na skutek protekcji markiza di Sinigaglia. „Ślubny weksel" (La cambiale di matrimonio) miał powodzenie. Obecnie teatr wenecki wznowił pierwszą operę Rossiniego, uzupełniwszy widowisko galowe ostatnim dziełem scenicznem twórcy „Cyrulika Sawilskiego"—„Wilhelmem Tellem". W „Cambiale" czynne są zaledwie 3 osoby. Uwertura przerobiona jest z symfonji Es-dur, napisanej jeszcze za czasów szkolnych. Partytura składa się z 12 numerów, doskonały jest duet i tercet i wogóle cała część liryczna.

= **Dochody Caruso.** Słynny tenor w ciągu lat 15 karjery śpiewaczej— według

własnych jego słów — miał dochodu 6½ miljona koron.

Z sumy tej większa część przypada na ostatnie 5 lat. Układ swój z operą „Metropolitan" w Nowym Jorku, przedłużył na dalszy okres 3 lat i zastrzegł sobie w nim tylko 50 występów, płatnych po 10,000 franków za wieczór; natomiast wolny czas może poświęcić na występy w Europie, które przeciętnie przynoszą mu od 12,000 do 20,000 kor. za wieczór. Honorarja te uważa Caruso za słabą rekompensatę za pierwsze swe występy sceniczne, kiedy za 2 tygodnie śpiewania codziennie otrzymywał 80 franków i twierdzi, że więcej zarabiał, śpiewając „Santa Lucia" na ulicach Neapolu. Caruso czyni w Rzymie pertraktacje w sprawie występów swych w czasie uroczystości narodowych w roku przyszłym.

= **Zdania mistrzów o mistrzach.** — Aleksander Moszkowski, znany humorysta berliński, wydał świeżo dzieło p. t. „Die Kunst in Tausend Jahren", w którem przytacza niektóre zdania artystów o dziełach innych artystów. Otóż Haendel tak się wyraził o największym ze współczesnych mu muzyków: „Kucharz mój więcej wie o kontrapunkcie, niż Glück". Twórca „Eurjanty" nazwał piątą symfonję Beethovena utworem obłąkanego. Sławny muzyk kościelny, opat Stadler, słuchając po raz pierwszy siódmej symfonji Beethovena zauważył opryskliwie: „Zawsze E., zawsze E.; brak mu poprostu pomysłów temu człowiekowi bez talentu". Wagner najpierw podziwiał Meyerbeera, następnie zaś cały jego temperament artystyczny napiętnował jako „niemożliwie skórzany". Podobnie obszedł się z Wagnerem Hans v. Bülow; spędziwszy całe życie na walce o wagnerjanizm, określił wreszcie opery jego wyrażeniem: „muzyka komedjancka".

## Z żałobnej karty.

= We Lwowie zmarł *Stanisław Meliński*, długoletni recenzent muzyczny „Kurjera lwowskiego".

= *Jansen Gustaw*, profesor muzyki w Hannowerze i pisarz muzyczny, autor licznych prac, poświęconych Schumannowi („Die Davidsbündler aus Robert Schumanns Sturm und Drang Periode", 1883 r.; „Robert Schumanns Briefe", 1886 — 1904; tudzież rozliczne artykuły większych rozmiarów o Schumannie drukowane też w większej części w czasopiśmie „Die Musik"; pod jego redakcją uskuteczniono w r. 1891 czwarte wydanie „Schumanns Gesammelten Schriften"), zmarł 3 maja r. b. w wieku lat 79.

= *Maurycy Sieber*, kompozytor i recenzent muzyczny, zmarł w Krakowie, przeżywszy lat 64. Zmarły przez lat z górą 30 był jednym z najżarliwszych krzewicieli muzyki w Krakowie. Jako dyrygent chóru pocztowego, przewodniczący sekcji muzycznej w Resursie urzędniczej i Kole literacko-artystycznem ś. p. Sieber zasłużył się dobrze tym instytucjom.

= *Zdanow*, zasłużony profesor gry na kontrabasie w petersburskiem konserwatorjum, autor licznych kompozycji i transkrypcji na swój instrument, zmarł w Petersburgu w początkach czerwca.

= *Nuyens Henryk*, pjanista i kapelmistrz, zmarł w pierwszej połowie maja w Brukselli, mając lat 84. Nuyens bawił przez długi czas w Rosji i był nadwornym pjanistą księcia Jusupowa (meloman, autor książki „Luthomonographie historique et raisonnée"). Po powrocie do Belgji dyrygował (1871 — 1878) „Concerts nobles", zorganizował następnie koncerty w zoologicznym ogrodzie i kierował nimi. Komponował mniejsze utwory na fortepjan, i, przeniósłszy się do Paryża, dokonywał przekładów fortepjanowych różnych operetek dla wydawcy Brandus'a. Ostatnie lata życia spędził w dali od świata muzycznego, utrzymując się z pensji, jaka płynęła ze szkatuły sukcesorów księcia Jusupowa.

= *Kossman Bernard*, najstarszy ze współczesnych niemieckich wirtuozów — wiolonczelistów, profesor konserwatorjum we Frankfurcie nad Menem, zmarł 7 maja. Należał do składu orkiestr: włoskiej Opery w Paryżu (1840), Gewandhausu (1847), w Londynie (1849), był nadwornym wirtuozem i solistą w Weimarze (1850 — 1866), gdzie brał udział w pierwszem wystawieniu „Lohengrina", od r. 1866 do 1870 był profesorem konserwatorjum w Moskwie. Lata 1870—1878 spędził w Baden-Badenie, odtąd mieszkał we Frankfurcie. Prowadząc życie koczujące, nawiązał przyjacielskie stosunki z Chopinem, Rossinim, Spontinim, Meyerbeerem, Dawidem, Cramerem, Berliozem, Offenbachem, Mendelssohnem, Schumannem, Joachimem, Raffem, Lisztem, Bülowem, Rubinsteinem, Czajkowskim i in. On też pierwszy wykonał koncert wiolonczelowy Schumanna. Urodził się w r. 1822.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.